

# الموت والجفاف أو رثاء الذات في مطولة طرفة بن العبد

## المعلقة بين أيدي الدارسين

الدكتور: فضل  
بن عمار  
العماري \*

\* بكالوريوس في  
اللغة العربية -  
جامعة الملك  
سعود، 1391هـ.

- ماجستير،  
ودكتوراة في الأدب  
العربي القديم -  
جامعة أدنبرة -  
بريطانيا.

- يعمل الآن في  
قسم اللغة العربية -  
كلية الآداب  
جامعة الملك  
سعود.

نواجه اليوم بكثير من تلك الكتابات التي تملأ الصحف والمجلات، تحليلاً ونقداً، ونحن نقدم هنا موقفاً جلياً بعد أن مررنا بطرح نظرية بديلة عن آراء أصحاب الرواية الشفوية في بحثنا في معلقة عمرو بن كلثوم: الرواية الصحيحة المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم <sup>(1)</sup>.

وإن المرء ليسر كثيراً إذ يجد عدداً غير قليل من الكتاب يتسابقون إلى تناول موضوعات الشعر الجاهلي وأفكاره، مقدمين تحليلات ذات رؤى، وتطلعات قيمة، أثرت الأدب العربي عموماً، والأدب الجاهلي على وجه الخصوص.

ومما لا شك فيه أن هذا النتاج الجهم، هو ثمرة اجتهاد وتفكير، ودراسة ودراية، ولنا أمل في أن يقف الدارسون عند النصوص بوعي نابع من طبيعة اللغة والصلات الجوهرية بينها وبين منشيء القصيدة والمتفاعل معها.

(1) مجلة فصول، م10، ع3-4، يناير، 1992م.

السنة الثانية عشرة  
العددان: السابع والثامن والأربعون

فإذا نظرنا على سبيل المثال إلى ما بين أيدينا من دراسات في هذا الموضوع، وجدنا أن أهمها هو على النحو التالي:

#### دراسة مصطفى ناصف:

تحدث ناصف في غير موضع عن معلقة طرفة، فقال في إحداها، بعد أن قدم تصوره: "لقد تصور طرفة نفسه يطمح إليها رونقاً وبهجة وضوءاً يغمره. كل هذا حلم..."<sup>(1)</sup>، ويقول: "المطولة موضوعها... النفس بين طورين أحدهما قد نسميه الفقد، والثاني يمكن أن نسميه باسم اليوم المضيء الباسم"<sup>(2)</sup>.

ويقول في موضع آخر:

"إن طرفة موزع بين فكرة الكفر وفكرة الإيمان..."<sup>(3)</sup>.

بل ذهب أبعد من هذا، فقال:

"أرى طرفة قد جرؤ على مواجهة هذا الصنم العالي المقام، أعنى الناقة"<sup>(4)</sup>.

ثم يقول عن عقر الناقة:

"أما طرفة فيقف موقف التحدي من الشعور الديني السائد بين الناس..."<sup>(5)</sup>.

#### يوسف اليوسف:

أما يوسف اليوسف، فيتناول الموضوع من وجهة أخرى، فيقول:

(1) مصطفى ناصف. صوت الشاعر القديم. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ص 217، وانظر، ص 216-218.

وانظر، قراءة ثانية لشعرنا القديم. - ط 2. - بيروت: دار الأندلس، 1401هـ/ 1981م، ص 71-72.

(2) ناصف، صوت الشاعر القديم، ص 217، وانظر: ص 217، وانظر: ص 216-218. وانظر، قراءة ثانية، ص 71-72.

(3) ناصف. قراءة ثانية، ص 166.

(4) المرجع نفسه، ص 167.

(5) المرجع نفسه، ص 170، وانظر، ص 157-171.

"إن طرفة... يصف الناقاة كما يراها هو، لا كما هي في الواقع، إذ هي تطرح كبديل عما يعيق استتباب الحرية، فالناقاة معادلة انفعالية، وليس مجرد واقعة، أو مجرد كائن موضوعي يقع خارج وعينا، وفي حالة استقلال عنه..." (1).

هذه خلاصة آراء يمكن أن نسميها فلسفية، أو نفسية، أو ما شابه ذلك، وكما نرى، فإنها نتصف الموضوع، فتلامسه، بحيث يمكن عدها تأثيرات شخصية انطباعية، أو قد تكون تطبيقات ذات علاقة بالفلسفة أو بعلم النفس، كيفما شاء أصحابها لها ذلك.

### كمال أبو ديب:

ولكننا نواجه بتحليل تجاوز الأطر المعهودة في التحليل، ليطبق علماً نقدياً حديثاً، يندرج في مسمى البنائية، متأثراً في هذا المجال بلفي شتراوس، ولنتجاوز عن دوائره ورسوماته، لنركز على تقويمه النقدي، يقول عن الرحلة:

"تبدأ صورة الراحلين بالتنامي ممثلة نقيض العفاء والانذار والجفاف، مستحضرة صورة الماء والسفن الضخمة تشقه صعداً، مكتسبه طبيعة أسطورية، إذ تسمى باسم ابن يامن ذي الدلالة المشتقة من اليمن، وهي دلالة هامة لأن اليمن يحفظ مسار السفن في خضم يجوز فيه الملاح تارة ويهتدي تارة" (2).

ويقول كذلك:

"إن الصورة ذاتها، هي صورة للشباب الغض بكل ما فيه من طراوة ونداوة ومائية، فهي استمرار لحس المائية في صورة السفن وإغراق اللازمية على النص: فالوجه لم يتحدد، والبسمة تكسف عن ألمى منورة وقد سقته إياة الشمس. إن الزمن هنا هو زمن الحيوية الفياض، هو أوج التفتح والرفاه واللاتغير...

(1) يوسف اليوسف. بحوث في المعلقات. - دمشق: مطبعة وزارة الثقافة، 1378م، ص 113، وانظر: ص 106-107.

(2) كمال أبو ديب. الرؤى المقنعة. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 297-298.

هو زمن الخصب والتجدد والولادة، فالشادن الخذول تراعي ربيا بخميلة غارقة في جنة الخصب والاحضرار، والصورة تجمع الترف الإنساني<sup>(1)</sup>.

ثم يقول:

"أول ما يمنح الناقة تميزها أن يكون وقوعها في معضل بين من بنية القصيدة يتسم لا بتجربة الأسى والهلم، بل بصور غضاضة الشباب ونداوة الشباب... إن الناقة تكتمل بصورة أنثى غيداء تعرض مفاتها في مجلس المتعة هكذا تنبع الناقة من سياق الحيوية والجمال وتكتمل في سياق الحيوية... إنها تبرز حركة مضادة للأسى النابع من تجربة التفتن والتغير"<sup>(2)</sup>.

ويقول عن الناقة أيضاً:

"هي حامل... الذكر يلاحقها وهي تنفي بذى حصل"<sup>(3)</sup>.

ويقول عن أن الفرقد:

"صورة المكحولة أم الفرقد التي يملؤها هاجس الخوف على الحياة الوليدة"<sup>(4)</sup>.

وأخيراً يقول:

"الشاعر... يخرج من دائرة الموت..."<sup>(5)</sup> ويقول: "لقد انتهى عذاب التوتر في لحظة النزاع"<sup>(6)</sup>.

<sup>(1)</sup> المرجع نفسه، ص 298-299.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 299.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 301.

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه.

<sup>(5)</sup> المرجع نفسه.

<sup>(6)</sup> المرجع نفسه، ص 308.

ولن نطيل في استعراض كلام أبو ديب، فما تبقى من حديث لا يخرج عن هذه المضامين، وعن هذا النهج، وخلاصته: تصبح القصيدة طقساً للحرية: لتحرير الذات من سياقها القبلي، إنها مخاض الولادة وطقس الولادة<sup>(1)</sup>.

ولن نتوقف أيضاً عند وصف رومية للناقة بالتمثال<sup>(2)</sup> ولا عند مقالة عدنان مكارم: رمزية الناقة في القصيدة الجاهلية<sup>(3)</sup>، بل سندع جانباً دراسة أبو سويلم قراءة في معلقة طرفة بن العبد التي رأي فيها أن الناقة: وسيلة للتطهير من الألم...<sup>(4)</sup> وكذلك دراسة الشورى التي زعم فيها أن الحديث عن الناقة: بحث عن الحقيقة وعن الله<sup>(5)</sup>.

ولندع كتاب فيدوح: "القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة"، فهو كتاب وصفي يفتقر إلى العمق والدقة<sup>(6)</sup>.

إن رؤيتنا لمعلقة طرفة رؤية تنبع أساساً من اللغة، وإلى اللغة تعود، تاركين الافتراضات والاحتمالات خارج المدلولات اللغوية، إلا أن تسعفنا النتائج نفسها بطرح مثل هذه المقولات: فنحن نرى في كل ما سبق من أعمال اجتهادات، قاربت واقع النص ومنطوقه، ولم تتغلغل في أعماقه، ولا بد من أجل الكشف عن محتوى القصيدة، وأهدافها أن نعيد تشريحها، متناسين تلك الأقوال السابقة، مما سيبين لنا مدى القصور في فهم كثير من الصور والمعاني في القصيدة، فلعل هذا يسهم في دفع الدارسين إلى معاودة التأمل فيما بين أيدينا من دراسات، وأن نتجنب - ما استطعنا - مثل تلك التجاوزات.

<sup>(1)</sup> المرجع نفسه، ص 314، وانظر ص 365.

<sup>(2)</sup> وهب رومية. الرحلة في القصيدة الجاهلية. - ط 1. - بيروت: مؤسسة الرسالة، 1400هـ، 1979م، ص 77-78، 296.

<sup>(3)</sup> عدنان مكارم. رمزية الناقة في القصيدة الجاهلية، المعرفة (السورية)، ص 19، ع 222-223، (أغسطس - سبتمبر 1980م) ص 179-189.

<sup>(4)</sup> أنور أبو سويلم. قراءة في معلقة طرفة بن العبد، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، 1412هـ / 1992م، ص 363-386.

<sup>(5)</sup> مصطفى عبد الشافي الشورى. الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري. - ط 1. - القاهرة: دار المعارف، 1986م، ص 147.

<sup>(6)</sup> عبد القادر فيدوح. القيم الفكرية. في شعر طرفة بن العبد. - ط 1. - البحرين: مؤسسة الأيام، 1998م. وانظر المقدمة الإنشائية التي كتبها ثريا ملحس. دفاع في طريق المعلقة. - ط 1. - بيروت: الشركة العالمية للكتاب، 1988م، ص 5-48. وهذه الصفحات هي لب الكتاب.

## الأطلال:

يقول:

لخولة أطلال ببرقة نهمد      تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

لقد أصبح المكان موحشاً مقفراً، حتى إن المارين به يتجنبونه، فهاهم أصحابه لا يترجلون عن مطيهم، وإنما ينزل هو وحده، ليبكي، والركب يستحثه على الرحيل:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم      يقولون لا تهلك أسي وتجلد

إننا هنا أمام لب المأساة وسرها، إذ إن هذه الأطلال كانت ذات يوم مرتاداً ومرتبعاً، وكانت "نهمد (شرثة)، في وسط عالية نجد منزلاً من المنازل التي تتجمع حولها عشيرته، وأبناء قومه؛ لأنها مورد ماء غزير، أصبح الآن خالياً، هجره أهله، ونفر منه طالبوه، وبات رمزاً للموت بعد أن كان رمزاً للحياة. ويعمق طرفة المأساة حين يجعل تبين الأطلال صعباً باستخدامه جملة: "تلو كباقي الوشم.."، فهي تتراءى له على غير هيئتها التي عهداها.

هنا زمان متضادان: زمن الوشم، بلونه الأخضر الناصع، رمز الخصب والحياة، وهو زمن ما قبل الأطلال، وزمن الأطلال التي مضى عليها، وبعد بها الزمن، فصارت غير واضحة.

أكان مع طرفة أصحاب حقيقة أم كان الموقف كله تخليلاً صرفاً؟ الأمر يحتمل الوجهين، غير أننا في الشعر لا نتعامل - عادة - مع الواقع، وإنما نتعامل مع الخيال؛ فسواء كان معه أصحاب أو لم يكن، فإنه هنا يخاطب ذاته، ذاته التي أقبلت على الهلاك، فهو يستنهضها من التماذي في البكاء، ويعزيها، ويصبرها، وهنا نزاع مرير بين الرغبة في مصارعة الموت، كما يتجلى في مدلول الأطلال والموت نفسه الذي يحرق به، كما ترمز إليه الأطلال ذاتها. وفي الوقوف تأتي جملتان لهما قيمة هما: "لا تهلك وتجلد"، فهو يواجه واقعاً مؤلماً، يتطلب منه التجلد، وهو أشق أنواع الصبر وأقساه. وحين يعبر الشعر عن حالة، فإنه يخلق جوه

الخاص به، فطرفة وحيد في نزوله، وحيد في بكائه وشجوه، يريد أن يتلبث، ويتشبث بالأرض، أما أصحابه - المفترضون - فهم على مطاياهم، وفي عجلة من أمرهم.

إذن، فقد صارت الأطلال رمزاً للموت. وهذا واضح من صورة الموقف ذاته، ومن الألفاظ المستعملة فيه: فالوقوف جماعي، والنزول فردي، والجماعة لا تشاطره مشاعره وإحساسه، أما هو فيقدم على الهلاك. وليس غريباً أن يحدد طرفة الموضع بأنه "نهمد" (شرثة)، في غرب الدوادمي<sup>(1)</sup>، فهذه الأرض هي الأرض التي شهدت صباه ونشأته الأولى، فإذا علمنا أن الوشم لا يصبح بتلك بقايا إلا إذا مضى عليه زمن بعيد، فيتقلص بتقدم العمر، ويصبح لونه خافتاً، بينما كان في أول صنعه أخضر لامعاً، علمنا مدى الارتباط بين الصورة والأرض، إذ كانت الأرض نفسها خصبة، مزدهرة بالعشب والماء، كما كانت حياته هو نفسه التي تمثلت في "حولة" بهيجة سعيدة، منطلقة بالحياة والنشاط، وفي مقابل ذلك، أصبحت الآن بائسة، حزينة كئيبة، كـ "باقي الوشم".

هل كانت "نهمد" (شرثة) خالية من الماء والحياة يوم وقف بها طرفة؟ بالتأكيد لا! فهي منطقة وديان، لا تحف قط، وإنما الذي صار طلالاً هو ماضيه السار، وأيام صباه الأولى، في تلك الأرض، وسواء أكانت ممطرة أم لم يصبها المطر، فإن هذا لا يهمه، وإنما الذي يهمه هو استحضار الماضي الجميل، في مقابل الحاضر البائس. وهذا يجر إلى السؤال عن فكرة الوقوف نفسها؛ ذلك أن الشاعر - كما هو مفترض هنا - لم يقف على أطلال حقيقية، وإن استحضر المكان الذي عاش فيه فترة طفولته ونموه، وإنما وقف على ذاته، ذاته التي كانت هناك يوماً ما، وهو يخاطب ذاته أيضاً. والسؤال الآخر هو: هل رحل طرفة نفسه وأصحابه معه إلى هذه الأرض، أو مروا بها؟ وهو سؤال يعيدنا إلى فكرة استعادة ذكرى الأطلال، فإذا كانت الأطلال ذكرى، وكل شيء أصبح ذكرى، كما يصرح بذلك الشعراء، فإن الرحلة أيضاً لم تتم، وإنما بقيت مختزنة في الذاكرة، بصورتها الأولى، وعادت الآن في مقارنة بين ماضيها الزاهر الجميل، وهذا الحاضر المحطم الكئيب.

(1) ابن جنييد، سعد بن عبد الله. عالية نجد، ج 2. - القاهرة: مطبعة نخضة مصر، 1398هـ / 1977م، ص 740-741.

وعلى الرغم من أن مطلع قصيدة طرفة الطللي هو بيت واحد فقط، فقط حمل كل المعاني الطللية المتداولة، وعكس كل ماض وحاضر يواجهه الشاعر، وهو بيت يحمل كل معاني الجفاف واستقبال الموت، والحنين إلى الحياة التي تفتحت فيها أجمل أحلامه، فكانت "خولة" رمز ذلك الزمان.

إن طللية طرفة انعكاس للمرحلتين معاً، كما تعكس سيادة الجفاف في مطلع القصيدة طبيعة النفسية التي يحملها. يتضح هذا من مقارنته بطللية لبيد التي يقول فيها:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها  
فمدافع الريان عري رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها  
دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها  
رزقت مرايع النجوم وصاحبها ودق الرواعد جودها فرهامها  
من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب إرزامها  
فعلا فروع الأيهقين وأطففت بالجلهتين ظباؤها ونعامها  
والعين ساكنة على أطلائها عوذا تأجل بالفضاء بهامها  
وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجدد متونها أفلامها  
أو رجع واشمئة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها  
فوقفت أسألها وكيف سؤلنا صما خوالد ما يبين كلامها  
عريب وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نؤيها وثمامها

والفرق بين المنظرين واضح، فالجفاف يسود في طللية طرفة، بينما يسود الخصب والحياة، المطر الغزير، هذه الأرض، فعلى الرغم من أن الزمن هنا هو الزمن هناك، فالوضعان متشابهان، فقول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها  
فمدافع الريان عري رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها



دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها

هو بمستوى قول طرفه، إلا أن لبيدا جلب المطر، رمز الحياة والبقاء، وبدأت الحياة الحيوانية تعود إلى الأرض، مما يؤذن بعودة الحياة، وعلى الرغم من أن طللية طرفه لم تصمد أمام عوامل التعرية، فإن طللية لبيد متهيئة لذلك:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها  
أو رجع واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها  
فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها<sup>(1)</sup>

فوشم طرفه باهت، خافت، متلاش، ووشم لبيد جديد، متجدد، هنا أمل ورغبة في الحياة، وهنالك "أسى وتجلد"، ومع ذلك، فلبيد واع بقوة الزمن، إلا أنه مع ذلك أيضاً، متمسك بالحياة.

طرفة محاصر بالجفاف والموت، ولبيد تعيش في وجدانه الرغبة في استمرار الحياة، نجد هذا هنا، كما نجده في قوله الآخر:

درس المنا بمتالع فأبان وتقادمت بالحبس فالسوبان  
فنعاف صارة فالقنان كأنها زبر يرجعها وليد يمان  
متعود لحن يعيد بكفه قلما على عسب ذبلن وبان  
أو مسلم عملت له علوية رصنت ظهور رواجب وبنان  
للحنظلية أصبحت آياتها يبرقن تحت كنهيل الغلان  
خلدت ولم يخلد بها من حلها وتبدلت خيطا من الأحدان

(1) شرح ديوان لبيد بن ربيعة؛ تحقيق إحسان عباس. - الكويت: مطبعة الحكومة، 1962م، ص 297-300.

والخاذلات مع الجآذر خلفه والأدم حانية مع الغزلان

فصددا عن أطلالهن... (1)

لن يتغير موقف لبید؛ لأنه يعكس صورة نفسه وتفكيره، ونظرته للحياة، كما لن يتغير موقف طرفة؛ لأن ذلك هو واقعه (2). وهذا ما يكشفه قول لبید الآخر:

طلل لـخولة بالرسيس قدسم	فبعقل فالأنعمین رسوم
فكأن معروف الديار بقدام	فبراق غول فالرجام وشوم
أو مذهب جدد على ألواح	هـن الناطق المبروز والمختوم
دمن تلاعبت الرياح برسمها	حتى تنكر نؤيها المهـدوم (3)

الأطلال كأى أطلال في أية قصيدة جاهلية، بنؤيها المتهدم، وآثار عوامل التعرية فيما جميعاً، غير أن روح قائلها تأبى إلا أن تبرز فيها، فالكتابة ليست قديمة تكاد لا تعرف، بل متجددة، وهي ليست وشماً واحداً فقط، أو بقايا وشوم، بل "وشوم" تلمع بخضرتها، وكل ذلك يحتفظ بالأمل في عودة الحياة يوماً ما. لبید في أبياته السابقة بشر بالحياة المقبلة، سواء في هذه السيول الغامرة، أو في نقل صورة البقر الوحشي المتوالد في المنطقة، بينما حلت ظللية طرفة من كل أثر للحياة.

وهنا يأتي سؤال له قيمة فيما يخص طرفة، هل كان طرفة حضرياً أو كان بدوياً؟ إنه لسؤال محير جداً، فطرفة سواء في هذه القصيدة، أو في قصيدته الأخرى، يذكر أن أطلاله في وسط العالية، أي: "ثهمد"، إلى جانب أطلال أخرى له في نواحي الحناكية، وفي غرب تثليث. وهذه منطقة وديان، ومزارع ونخيل، فكيف يكون بدوياً؟ وهو لم يعيش متنقلاً، من مكان إلى آخر، حسبما هو تعريف البدو. ورحلة حولة هذه كانت مرة واحدة من "ثهمد"، وإن انتقلت إلى سواها، فإنها لن تتجاوز منطقة الوديان والمياه؟

(1) المصدر نفسه، ص 138-140.

(2) ديوان طرفة بن العبد؛ تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. - دمشق: مجمع اللغة العربية، 1395هـ/ 1975م، ص 118-119.

(3) انظر، ديوانه، ص 126، 154، 179، 181-182.

وهذا هو واقع كل الشعر العربي تقريباً، فيما عدا الفرزدق، وذي الرمة إلى حد ما. وسنرى "خولة" تلبس "سمطي لؤلؤ وزبرجد"، وهذه من حلي الحضرة والبدو معاً. إذن، فمفهوم "الحضر" / "البدو" مفهوم نسبي معياره الأساس المفارقة بين الاشتغال بالحرف اليدوية الخاصة بالعبيد، والتمسك بالعصبية القبلية. وليس ذكر الطعائن بحجة، فشعراء هذيل ذكروها، وشعراء الأوس والخزرج ذكروها، وشعراء طيء ذكروها، والنابغة الذبياني ذكروها، وذكرها عمر بن أبي ربيعة، وابن الرقيات... إلخ، وكلهم أهل دار وإقامة.

## الرحلة

كأن حد وج المالكية غدوة

خلايا سفين بالنواصف من دد

عدولية أو من سفين ابن يامن

يجوز بها الملاح طوراً ويهتدي

رحلت "خولة" الذات الأولى، رمز الصبا والشباب، أو ما قبل الأطلال: زمن الخصب والحياة، قبل أن تصبح أطلالاً ويلحق الدمار بالديار، قوض الحي متاعهم، وزموا ركابهم، واتجهوا إلى وجهة غير معلومة. وحدث افتراق منذ ذلك العهد البعيد، بين "خولة" الرمز - أو إن شئت الواقع الذي يعكس النفس - والشاعر، فلا يتلقيان أبداً، وإنما بقيت ذكرى خالدة، ظهرت الآن، في مقارنة بينها وبين الحاضر، فعندما ينظر الشاعر إلى الحاضر يرى الأطلال، التي تعكس مرحلته الحالية، وهو يواجه الإحساس بالموت، كما في حال طرفه، أو يطبق عليه الشيب، كما في حال كثير من الشعراء. تهدمت المنازل، وأخذت في الاختفاء والتلاشي تدريجياً حتى لم تكد تبين، حتى أصبحت أطلالاً، وهذه هي مراحل العمر التي انصرفت، أما الصورة الأولى، فما زالت خالدة.

وهكذا، توافق طرفه مع كل الشعراء القدامى في وصف الأطلال والطعائن. غير أن طल्लीة طرفه عبرت عن جفاف تام، إذ غاب منها أي أثر للحياة، حتى الوشم، لم يعد وشمّاً حقيقياً. ولا بد أن هذا الإحساس كان مصاحباً له في رسم الطعائن، فعلى الرغم من أن الطعائن هي رمز حياته الخصبة، المليئة بالسعادة والإقبال على الحياة، كأبي طعائن أخرى، وهو مثل لها بـ "عدولية أو من سفين ابن يامن"، كناية عن الكثرة، والثراء، فإن طرفه اختار لها البحر الهائج، وصور صراع البحارة في قيادتها: "يجوز بها الملاح

طوراً ويهتدي". وإذا عرضنا هذه الصورة على مثيلاتها في الشعر القديم، فسنجد أن تصوير طرفة انعكاس لمرحلة لم تكن زاهية سارة سعيدة تماماً، بل كان يشوبها شيء من القلق والاضطراب، الأمر الذي يعني أن الوشم نفسه لم يكن مغروراً غرزا يثبتته، ولم يتعمق فيه أثر اللون؛ ولهذا كان اختفاؤه أسرع، وإن يكن ببطء. وبهذا تلتقي بقايا الوشم بتلك المصارعة التي يديها البحارة في مواجهة الرياح العاتية، في الخليج. يقول عبيد:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن

بمانية قد تغتدي وتروح

كعوم السفين في غوارب لجة

تكفئها في وسط دجلة ريح

جوانبها تغشى المتالف أشرفت

عليهن صهب من يهود جنوح<sup>(1)</sup>

وفرق أن تكون السفن في البحر الهائج، وأن تكون في دجلة، وفرق آخر بين بحارة مطمئنين، على الرغم من تهديد الموت لهم: "جوانبها تغشى المتالف أشرفت"، في سفن عائمة، وبحارة يتربعون الهلاك من سفن تتلاطم بها الأمواج العاتية، فهم متوترون، مشدودو الأعصاب.

وعلى الرغم من أن صورة السفن صورة مألوفة في الشعر القديم، فإن جلاء صورة عبيد، لا يتضح إلا بقراءة رحلات أخرى له، مثل قوله:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن

سلكن غميراً دونهن غموض

وفوق الجمال الناعمات كواعب

مخاميص أبكار أوانس بيض<sup>(2)</sup>

فهذه صورة جميلة، كجمال أيام شبابه الذي رحل. وليس هذا غريباً، فهو يقول في طعينة أخرى:

(1) ديوان عبيد بن الأبرص؛ تحقيق حسين نصار - القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1957م، ص 30-31.

(2) المصدر نفسه، ص 79.

هل الليالي والأيام راجعة  
إذ كلنا ومق راض بصاحبه  
والشمل مجتمع ما اعتاقه قدم  
بأن الخليط الألى شاقوك إذ شحطوا  
أيام نحن وسلمة جيرة خلط  
لا يبتغي بدلاً فالعيش مغتبط  
والدهر منه علي الحيف والفرط  
وفي الحد وج مها أعناقها عيط

ووفقا للتفسير المطروح هنا، فتلك الليالي والأيام، وذلك الشمل والغبطة، كلها كانت في زمن أول،  
ذلك الزمن الأول من حياته، "وسلمى" هي حياته ذاتها. يقول قبل هذه الأبيات:

ناطوا الرعاث لمهوى لو يزل به  
لاندق دون تلاقي اللبة القرط

وبعد تلك الأبيات الأولى أيضاً يقول، فتكتمل الصورة، متوافقة مع جوه السعيد:

عهدي بهم يوم جزع القاع من رمق  
والعيس مدبرة تهوي بأركبها  
قد نكبت ماء جزع عن شمائلها  
ترى لهن عزيفاً في موائبه  
والصفح قد زال بالأحداج والغبط  
كأنهن نعام نفر معط  
في سبب مقفر حمر به اللعط  
إذا هم لبسوا اللامات وافترطوا<sup>(1)</sup>

فإذا أضفنا إلى هذا أن طرفة قدم السفين كما هي، غير مطلية بالقار، رمز آخر من رموز  
الخصب، أدركنا مدى قلق الحياة الماضية، وإن تكن هي أجمل مراحل حياته التي ما زالت عالقة بذهنه.

ويتجلى ذلك الإحساس أكثر في الصورة الأخرى التي ربط طرفة بينها وبين الطعائن، حين قال:

### كما قسم الترب المغايل اليد

فالترب لا يقسم بهذا الشكل إلا إذا كان جافاً، فمع أن لعبة "المغايل" لعبة لهو وممتعة، فإن  
اختياره يندرج في تلك الفلتات النفسية التي يخفي فيها طرفة بعض القلق الذي صاحبه في حياته الأولى

(1) المصدر نفسه، ص 84.

تلك، إذ كان هناك ما ينغص عليه مسراته في صغره. إذن، طرفة يلتقي مع النمط القديم، ذلك النمط الذي شبه الظعائن بالسفن وسط ماء هائج، ويفترق عنه في أن الآخرين عكسوا جوانب مشرقة من حياتهم في تلك الصور، حينما أدخلوا عناصر جمالية تحتفظ لها بالسرور والفرحة، في حين كانت صورة طرفة صورة جرداء، تركز على عنصر الفناء فقط: "يجور بها الملاح طوراً ويهتدي". ولجلاء ذلك ننظر في قول المرقش الأكبر:

لمن ظعن بالضحي طافيات      شبهها الدوم أو خلايا سفين<sup>(1)</sup>

وهذه صورة وديعة، هادئة، تخلو من ذلك الاضطراب الذي يشوب صورة طرفة، إضافة إلى ما فيها من عناصر حياة، مثل تشبيه الظعائن بـ "الدوم"، الخضرة. ولتوضيح الصورة أكثر، نأخذ قول زهير:

يقطعن أجواز الفلاة كما      يغشى النواقي غمار اللج بالسفن  
يخفضها الآل طوراً ثم يرفعها      كالدوم يعمدن للأشرف أوقطن<sup>(2)</sup>

صورة طبق الأصل لما قاله المرقش، وهي صورة تفترق عن صورة طرفة في إبراز عنصر الخصب، "الدوم"، إضافة إلى عنصرين آخرين من عناصر الحياة، وهما "الأشرف" و "قطن"، منطقة وصول معلومة، ومأمونة. والصورة أكثر وضوحاً في قوله:

كأن بغلان الرسيس وعائل      ذرى النخل تسمو والسفين المقيرا<sup>(3)</sup>

وهذه صورة جامعة لعناصر الخصب والحياة.. ويقدم الفرزدق صورة وافية، تكشف عن الفرق بين النفسيتين، حين يقول:

<sup>(1)</sup> المفضل الضبي. المفضليات؛ تحقيق أحمد شاکر، وعبد السلام هارون. - القاهرة: دار المعارف، 1383هـ/ 1964م، ص 227.

<sup>(2)</sup> شعير زهير بن أبي سلمى؛ تحقيق فخر الدين قباوة. - ط 1. - بيروت: دار الآفاق، 1402هـ/ 1982م، ص 18-19. وانظر، ص 147.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 260.

تبين خليلي هل ترى من طعائن  
تواضع حتى يأتي الآل دونها  
إذا عرضت مرت على اللج جاريا  
يجوز بها الملاح ثم يقيمها  
لمية أمثال النخيل الخوارف  
مرارا وتزهاها الضحى بالأصاف  
تخال بها مر السفين النواصف  
وتحفزها أيدي الرجال الجوادف<sup>(1)</sup>

ويتضح الفرق بين صورة طرفة وصورة الفرزدق الذي يقول:

كأن الخلايا فوق كل ضريبة  
تخطمه في دوسر الماء نبيها<sup>(2)</sup>

"الخلايا" هنا ثابتة، مستمرة، بينما في صورة طرفة غير مستقرة.

صورة الظبية مع ولدها وأصحابها:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن

مظاهر سمطي لؤلؤ وزبر جد

خذول تراعي ربيا بخميلة

تناول أطراف البربر وترتدي

وتبسم عن ألمى كأن منوراً

تخلل حر الرمل دعص له ندي

سقته إياة الشمس إلا لثاته

<sup>(1)</sup> ديوان الفرزدق؛ تحقيق إسماعيل الصاوي؛ ج 2 - ط 1 - القاهرة: مطبعة الصاوي، 1354هـ/ 1936م، ص 539-540.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ج 1، ص 65.

أسف ولم تكدم عليه بإثم

ووجه كأن الشمس حلت رداءها

عليه نقي اللون لم يتحدد

إننا هنا أمام صورة، تتفق في كل تفصيلاتها اتفاقاً تاماً مع صورة ما قبل الأطلال، وصورة الظعائن؛ فـ "الحي" هنا هو ذلك الحي الذي رحل قبل أن يدرك المكان الجفاف والجذب، وهو يمثل كل عناصر ما قبل الأطلال: الأهل، والخصب، والحياة... الخ. وفيه "خولة": انعكاس الذات، في مرحلة الطفولة والتدرج في الحياة، و"خولة" قد ازينت، ولبست كل مباهج الترف والثناء: "مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد"، كما أسبغ عليها كل عناصر الجمال والكمال: "تبسم عن ألمي... / سقته إياة الشمس... / ووجه كأن الشمس"، وهي: "شادن": طيبة صغيرة السن. وتقدم هذه الصورة "خولة" على أنها ابنة سيد في العشيرة: "رئيس"، فهي من علية القوم. وهذه المكانة هي المكانة التي يحتلها طرفة نفسه. فالصورة بكما لها وجمالها، هي صورة طرفة نفسه، غير أنه حين قال:

خذول تراعي ربها بخميلة تناول أطراف البرير وترتدي

ترك أثره النفسي فيه، فهي حقاً "طيبة"، "شادن"، توافر لها كل وسائل العيش الرغيد، ومظاهر الغنى، وهي منعمة: "بخميلة/ تناول أطراف البرير وترتدي"، وهي كذلك غرة، لا تشعر بالخطر الذي يتهدها في وحدتها مع ولدها إذ "الخذول"، هي التي تتخلى غافلة عن ولدها، وهي مسرورة: "وتبسم..."، إلا أنها مع ذلك انفردت وحيدة، تنظر إلى صواحبها اللاتي يتعدن عنها، وقبلها متعلق بـ "وتبسم...". إلا أنها ليست معهن، وهنا يكمن الإحساس بعدم الاندماج في الجماعة، وهو إحساس طرفة منذ كان صغيراً، إلا إنه إحساس لم يتنام لديه؛ لأنه لم يعد واقعه بعد. وحيث تعكس هذه الصورة مرحلة الطفولة التي عاشها طرفة، فإن هذا الشعور بالعزلة، وهذه الصورة لشابة صغيرة وحيدة مع ولدها، تقودنا إلى إدراك أن طرفة كان يتيماً، فاقداً للعطف والحب في صغره، تولى أهله رعايته واحتضانه. والغريب أن هذه الصورة



نفسها، بمعطياتها السابقة، تنبئ عن شيء آخر أعظم وأخطر، إنه الإحساس المبكر بالموت، فالظبية: "شادن": صغيرة السن، وقطيع الطباء يتعد عنها، على الرغم من أنها حريصة على اللحاق به، إلا أن المألوف في مثل هذه الأوضاع، أن تغفل الظبية، قليلة الخبرة، فيطبق الليل، ويختفي القطيع، وتمسي هي عرضة لافتراس الذئاب. وفي الصورة استبطان أشد عمقاً، فالظبية: "خذول"، أي: أن سبب خذلانها يعود إلى دافع غريزة الأمومة، فهي مع ولدها، أقامت عليه، وحين تجد نفسها وحيدة، يكون الموت المحتم لها ولولدها. وهنا يبرز دور الأمومة في حياة طرفة، فطرفة كان يتيم الأم، ففقد بذلك حنانها منذ صغره. هذه هي صورة طرفة طفلاً. ولاشك أن الظبية أسرع، لتلحق القطيع، وقد لحقته، بدافع حب البقاء، غير أن بقاءها كان يحمل المأساة.. مأساة الفقد الأولى، أو على أقل تقدير كانت الظبية - وفق كل صوره - تشعر بالوحدة والعزلة.

حقاً، كانت "خولة" صورة نفسه الأولى، وكانت أحاسيس الفرقة والعزلة والغربة تستبطن ذاته، فانعكس كل ذلك على صوره السالفة، وسراها تنعكس على ما سيأتي من تعبيرات.

فالشعراء يريدون من هذه الصورة اتساع عين الأم وانبهارها حينما تجد ولدها مأكولاً، وهذا هو ما يفهم من قول النمر بن تولب أخيراً:

وكأنها عيناء أم جو يذر	خذلت له بالرمل خلف صوارها
حرق إذا ما نام طافت حوله	طوف الكعاب على جنوب دوارها
بأغن طفل لا تصاحب غيره	فله عفاقة درها وغرارها <sup>(1)</sup>

(1) شعر النمر بن تولب، صنعة: نوري حمودي القيسي. - بغداد: مطبعة المعارف، 1388هـ/ 1968م، ص 61، وقال زهير أيضاً؛ شعره، ص 35.

بجيد مغزلة أدماء خاذلة      من الطباء تراعي شادناً خرقاً  
وقال علقمة: ديوان علقمة الفحل؛ تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب. - حلب: مطبعة الأصيل، 1969م، ص 127:  
تراعي خذولاً ينفذ المرد شادناً      تنوش من الضال القذاف وتعلق

إن هذا الفهم للصورة، يتفق في إطاره مع الصورة النمطية المثيلة له في العصر الجاهلي، يقول زهير بن أبي سلمى:

بيننا تراعيه بكل خميلة      يجري عليها الطل ظاهرها ندي  
غفلت فخالفها السباع فلم تجد      إلا الإهاب تركننه بالمرقد<sup>(1)</sup>

إنها النتيجة الطبيعية، مهما اشتد حرص الأم وعنايتها على ولدها.

ويقول الأعشى:

كخذول ترعى النواصف من تثليث      قفرا لها الأسلاق  
تنفض المرد والكبات بحملا      ج لطيف في جانبيه انفراق  
في أراك مرد يكاد إذا ما      ذرت الشمس ساعة يهراق<sup>(2)</sup>

ويقول لبيد بن أبي ربيعة:

أفتلك أم وحشية مسبوعة      خذلت وهادية الصوار قوامها  
خنساء ضيعت الفرير فلم ترم      عرض الشقائق طوفها وبغامها<sup>(3)</sup>

ويقول تميم بن أبي مقبل:

أو نعجة من أراخ الرمل أخذها

عن إلفها واضح الخدين مكحول<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> شعره، ص 61.

<sup>(2)</sup> ديوان الأعشى؛ تحقيق محمد محمد حسين -. القاهرة: مطبعة النموذجية، 1950م، ص 209.

<sup>(3)</sup> شرح شعره، ص 307-308.

الناقة:

وهكذا يأتي وصف الناقة:

عوجاء مرقال تروح وتغتدي .....  
أُمون كألواح الإران نسأها  
على لاحب كأنه ظهر برجد  
تباري عتاقاً ناجيات وأتبع  
وظيفاً وظيفاً فوق مور معبد  
تربعت القفين في الشول ترتعي  
حدائق مولي الإسرة أغيد  
بذي خصل روعات أكلف ملبد  
تربع إلى صوت المهيب وتتقي

(<sup>1</sup>) ديوان ابن مقل؛ تحقيق عزة حسن . - دمشق: مديرية إحياء التراث، 1381هـ/ 1962م ص 384. وانظر قول طرفة نفسه، ديوانه، ص 162-163، في وصف ناقته.  
ويقول لبید، شرح شعره ص 37.

كأنها بعد ما أفنيت جبلتها  
خنساء مسبوعة قد فاتها بقر  
ويقول كذلك: المصدر نفسه، ص 27-28.  
كأنها بالغمير مريسة  
تبغي بكتمان جؤذرا عطبا  
قد آثرت فرقة البغاء وقد  
كان تراعي ملمعا شيبا  
المريسة: التي أكل ولدها. وهي حينئذ تكثر البغاء.  
وقول القطامي؛ ديوان القطامي؛ تحقيق إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب . - ط 1 . - بيروت: دار الثقافة، 1960م، ص 42.  
كان نسوع رحلي حين ضمت  
حوالب غرزاً ومعاً جياعاً  
على وحشية خذلت خلوج  
وكان لها خلا طفل فضاعا  
فألفت عند مريضه السباعا  
فكرت عند فيقتها إليه  
إهاباً قد تمزق أو كراعا  
لعين به فلم يترك منه  
لها لهاب تنير به النقاعا  
فسافته قليلاً ثم ولت  
أجد بها النجاء فأصحبها  
قوائم قلمما اشكتك الظلاعا

حوالب: عروق التي يجري منها اللبن، معا. جياعاً: أراد أن جوفها خال من الولد، الخلوج: التي اختلج ولدها، أي كأنها من نشاطها وحشية، نافرة حين رأت ولدها أكل، عند فيقتها: أي عند نزول لبنها، سافته: شتمته، ولها: للوحشية، لب: شد وعدو. النقا: الغبار.  
ويقول: ابن الدمينية؛ ديوان ابن الدمينية؛ تحقيق أحمد راتب النفاخ . - القاهرة: مطبعة المدني، 1379هـ، ص 122. وانظر: ديوان الصمة بن عبد الله القشيري؛ جمع عبد العزيز محمد الفيصل . - الرياض: النادي الأدبي 1401هـ/ 1981م، ص 43-45:  
بيضاء مثل مهاة الرمل أخذ لها  
عن المها جؤار قد راد أوكربا

كأن جناحي مضرحي تكنفا  
فطوراً به خلف الزميل وتارة  
لها فخذان أكمل النحض فيهما  
وطي محال كالخني خلوفه  
كأن كناسي ضالة يكنفانها  
لها مرفقان أفتلان كأنما  
كقنطرة الرومي أقسم رهما  
صهايبة العثنون موحدة القرا  
أمرت يداها فتل شزر وأجنحت  
كأن علوب النسع في دأياتها  
تلاقى وأحياناً تبين كأنها  
وأطلع نهاض إذا صعدت به  
وججمة مثل العلاة كأنما  
وعينان كالمأويتين أستكنتا  
طحوران عوار القذى فتراهما  
وخد كقراطاس الشامي ومشفر  
وصادقتا سمع التوجس للسرى  
مؤلتان تعرف العتق فيهما  
وأروع نباض أحد ململم

حفافيه شكا في العسيب بمسرد  
على حشف كالشن ذاو مجدد  
كأنهما بابا منيف ممرد  
وأجرنة لزت بدأي منضد  
وأطر قسي تحت صلب مؤيد  
أمرأ بسلمي دالح متشدد  
لتكتنفن حتى تشاد بقمرمد  
بعيدة وخد الرجل مواراة اليد  
لها عضداها في معالى مصعد  
موارد من خلقاء في ظهر قردد  
بنائق غز في قميص مقدد  
كسكان بوصي بدجلة مصعد  
وعى الملتقى منها إلى حرف مبرد  
بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد  
كمكحولتي مذعورة أم فرقـد  
كسبت اليماني قده لم يجرـد  
لجـرس خفي أو لصوت مندد  
كسامعتي شاة بحومل مفرد  
كمرداة صخر من صفيح مصمد

وإذا انطلقنا من الاستنتاج السابق في أن الأطلال لا تبعث على الأمل والحياة، وأن الظبية كانت ستعرض للهلاك، لتخليها عن سواها، وأن شعوراً حاداً ينتاب طرفه، وهو جالس في الأطلال، حتى كاد

يقضي عليه الحزن، وأنه الآن في وضع تطبق فيه عليه الموم، وهو حين يرحل كان على تلك الحالة، فإنه لمن الطبيعي أن يسخر القول كله في هذه الناحية، وأن تسير كل الألفاظ في هذا المنحى، على الرغم مما يبدو عليها ظاهرياً من قوة، أو فرح، أو تمسك بالحياة.

شارك طرفه الشعراء الجاهليون في التركيب العام للقصيد، غير أنه كان ينطلق من ذاته، وكانت كل تعبيراته تنطق عن حالته هو وحده، فكان أن وجه كل الصور نحو داخله، فجاءت انعكاساً مباشراً لتلك الذات المتأزمة. فعلى سبيل المثال، قال عبيد:

وقد أسلي الموم حين تحضري  
بجسرة كعلاء القين شمال

ثم يقول:

بان الشباب فألى لا يلم بنا  
واحئل بي من ملم الشيب محلال<sup>(1)</sup>

وهنا مرحلتان: مرحلة المشيب، في مقابل مرحلة الشباب، عمر مديد، استدعى استحضار صورة الشباب، بهذه الناقاة وسيلة النجاة، وليست وسيلة الموت، كما هي حال طرفه، فالهموم سوف تنجلي، "أسلي"، أما هموم طرفه، فمطبقة، في أعماق ذاته.

وبالمثل، قال الأعشى:

وقد أقري الموم إذا اعترني  
عذافرة مضيرة عقاما<sup>(2)</sup>

هموم الأعشى عارضة، وهموم طرفه مستبطنة. طرفه يصطحب الهم معه: "وإني لأمضي الهم عند احتضاره"، إنه يأخذه معه، ذاك يصرفها، وهذا تظل ملازمة له.

(1) ديوانه، ص 101، 104. مع ملاحظة الإقواء في البيت الثاني. وعلى الغرار نفسه قال، المصدر نفسه، ص 68:

لولا تسليك جماليعة أدماء دام خفها بـ

(2) ديوانه، ص 195.

وقال المثقب العبدى:

فسل اهتم عنك بذات لوث عذافرة كمطرقة القيون<sup>(1)</sup>

وقال:

لولا تسري اهتم عنك بجسرة عيرانة مثل الفنيق المكدم<sup>(2)</sup>

وهذا كقول عبيد السابق، الهموم عنده زائلة: "لولا تسري"، أما طرفة، فباقية... وعلى هذا المنوال جرى الشعراء، أولئك الشعراء الذين جاءهم الهموم على آخره من حياتهم، بينما صاحب الهم طرفة في مستقبل حياته. كانت هموم أولئك الشعراء إيذاناً بالشعور بالموت، وكان هم طرفة هو الموت حقاً. أولئك استمتعوا بالحياة، واتخذوا من الناقة حلماً بامتدادها، والتمسك بها، بينما جعل طرفة كل صوره - ومنها الناقة - رمزاً للموت والتخلص من الحياة.

"عوجاء مرقال تروح وتغتدي": يفترض أن يكون هذا دليل نشاط وسرعة، غير أنه وصف النياق الأخريات بـ "ناجيات"، فهذه الناقة ليست ناقة فوز ونجاة؛ ذلك أنه جردها من النجاة، فهي - وإن كانت سريعة - فلن تنجو، فيما أنه مهموم ذلك الهم الذي حول كل ألفاظ القصيدة وصورها إلى الجانب السلبي من الحياة، فإن تلك الألفاظ تنعكس على ذاته هو، أي: أن الراكب في خطر، إنه ينطلق بسرعة، تجعله مرهقاً، متحفزاً، ممسكاً بزمام الناقة، مما سيدفع بالناقة إلى التأخر والبطء، ولاشك أن تلك السرعة ستؤدي

(1) ديوان المثقب العبدى؛ تحقيق كامل سحن الصيرفي - القاهرة: معهد المخطوطات العربية، 1395هـ / 1975م، ص 164.

(2) المصدر نفسه، ص 179.

والصفة "جميلة"، نجدها في قول ذي الرمة؛ ديوان ذي الرمة؛ تحقيق عبد القدوس أبو صالح، ج 2 - ط 1 - بيروت: مؤسسة الإيمان، 1402هـ / 1982م، ص 741:

جمالية شذفاء يبطو جديدها نموض إذا ما اجتاحت الخرق أتلع

وقوله: ج 3، ص 1637:

جمالية لم يبق إلا سرائها وألواح شمم مشرفات الحناجف

إلى الجهد والتعب. ولا شك أيضاً أن الناقة ستتأثر بما يحمل من مشاعر ضاغطة. وهذا على خلاف خوف بشامة بن عمرو، مثلاً:

كَأَن يَدِيهَا إِذَا أَرَقَلْتُ      وَقَدْ جَرَن ثَمَّ اهْتَدِينَ السَّبِيلَا  
يَدَا عَائِمٍ خَرَّ فِي غَمْرَةٍ      فَدَارَكَهُ الْمَوْتُ إِلَّا قَلِيلَا<sup>(1)</sup>

فلو أن طرفة قدم هذه الصورة، لرأينا الراكب يغرق في غمرة الماء، أو لكانت الصورة تشاؤمية، تعود إلى السلبية لا إرادياً، بينما الصورة هنا صورة أمل ونجاة حقيقية، وهي صورة مصارعة من أجل البقاء، وتهرب من الوقوع في شراك الموت.

"أمون كألواح الإران": إنها أمون، صيغة مبالغة في الحفظ والسلامة، تؤمن الراكب، غير أن ذينك الحفظ والسلامة، لا يعنيان النجاة، بل هما الموت بعينه، إنها تحفظ الراكب كما يحفظ التابوت الميت، إنها هي عينها التابوت. لقد انقلبت تلك الناقة إلى تابوت، فأصبحت تحمل جسداً، لا حياة فيه، وإن ظهر لنا متحركاً. وهنا تحدد شخصية الناقة.

"على لاحب كأنه ظهر برجد": إن الطريق الذي تسلكه النياق طريق مقفز، في صحراء جرداء، وهذا على خلاف كثير من القصائد التي تجعل الرحلة تمر بالماء.

"كأنها/ سفنجة تبري لأزعر أريد": تتوحد صور طرفة توحداً شديداً مع مكوناتها، فناقته كأنثى النعام، وهذه النعام كالناقة تماماً تلك التي هي: "جمالية وجناء"، وذات ضرع "مصرود"، أي: انقطع عنها الحليب؛ والنعام أيضاً: ليست ذات بيض، على الرغم من أن لها ذكراً، مثلما كان الفحل يطلب الناقة. وهي تجري، تسابق ذكرها "الظليم"، وعلى الرغم من أنها ستصل إلى موضعها آمنة، فإنه لم يضاف إلى الصورة شيئاً يميزها سوى تقديم عنصر الضخامة فقط. مع ملاحظة عنصر الاعتزال، فهي لا تلتصق بذكرها.

(1) أبو بكر، محمد، وأبو عثمان، سعيد، الخالديان. الأشباه والنظائر؛ تحقيق السيد محمد يوسف، ج 1. - القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1965م، ص 188.

والغريب في الأمر أن طرفة لم يأت بصورة الحمار الوحشي أو الثور الوحشي المطاردين، اللذين ينجوان في العادة، وإنما أتى بهذه الصورة، دون أن يضيف إليها شيئاً.

"تباري عتاقاً ناجيات": رأينا هنا النعامة "تبري"، كما وجدنا الطيبة "تراعي"، وهنا نلتقي بالناقة "تباري". صورة النعامتين تحكمها العزلة، والطيبة التي خسرت ولدها، لحقت بالقطيع، ولكنها لم تندمج معه. فهن مجتمعات، وهي نائية عنهن، تسايهرن فقط. الإبل "ناجيات"، يكتنزن عنصر الحياة، وناقة طرفة الوحيدة- في المقابل- ستصل براكبها، ولكنها تستبطن الشعور الحاد بالوحدة والوحشة: الغربية، فهي تسايهرن معتزلة، وإن سارت معهن.

"وأتبعت وظيفاً وظيفاً فوق مور معبد": الطريق لا ماء فيه ولا شجر، إنه الطريق السابق نفسه: "لاحب.."، والناقة تسرع فيه، وتسابق الأخريات، إنها قوية، غير أنها القوة وحدها، ولا شيء سوى ذلك، فكل عناصر الإيحاء بالتوافق النفسي بين الشاعر وناقته مفقود.

"تربعت القفين في الشول": هذه الناقة هي إحدى مجموعة النياق الشول (جمع شائلة: وهي التي أتى عليها من ولادتها أشهر، فحف لبنها، وفطمت أولادها عند طلوع سهيل، والفحل بطرقها). لقد كن جميعاً يرعين النبت في مكان خصيب في الربيع هو: "القف" (الصمان)، وإن يكن المقصود هو أسفله، ناحية الحفر غرباً شمالياً. إنها صورة أخرى لقطعان الغزلان، اللاتي كن بخميلة، والغزال الأخرى التي تنفض "المرد". "الشول" ولدن، وهن دررن الحليب، وقد لقحن، أما ناقة طرفة، فلم تحمل، والحليب عنها منقطع.. وهنا صورتان: صورة الرفاهية والنعمة، اللتين تتمتع بها الجماعة، كما تتمتع هو نفسه بها، وصورة الجماعة إزاء الواحد. وتفسر لنا هذه الصورة بالذات مجمل تلك الصور التي مرت بنا: صورة الطيبة، وصورة، النعامة، وصورة الناقة مع الإبل في أثناء السير، فتجتمع الخطوط في الصور السالفة، على العزلة، والوحدة، مع الجفاف، أما الجانب الآخر، فتجتمع فيه كل إيحاءات الحياة. النياق جميعهن شائلات: أي: لواقع. يقول ذو الرمة:



رفعت له رحلي على ظهر عرمس  
طوت لقحا مثل السراء فبشرت  
إذا هي لم تعسر به ذبيت به  
رواع الفؤاد حرة الوجه عيطل  
بأسهم ريان العسيبة مسبل  
تحاكي به سدو النجاء الممرجل<sup>(1)</sup>

وناقة طرفه، كذلك، ومن هنا كان الفحل يقترب منها، للتأكد من أنها قد لقحت، فتقوم بتغطية فرجها، لمنعه عنها. مع أن هذه الناقة "جمالية"، أي ذات صفة ذكورية، وإن رفعت ذنبها، شالته، قال زهير:

على كل صهباء العثانين شامد  
جمالية في رأسها شطنان<sup>(2)</sup>

وهي صفة مشتركة بينها وبين ناقة طرفه، فهذه "صهباء العثانين/جمالية" وتلك كذلك.

"تريع إلى صوت المهيّب": إن هذه الناقة- وعلى الرغم من سرعتها- تتوجس الخوف، فقلبها مرعوب، متحفز، يستحثها راكبها، إلى جانب مضايقة الفحل لها خلفها.

"كأن جناحي مضرحي": أي: إذا أتى الفحل، فراعها بهديره، اتقته بذنبها، ورفعته، تريد بذلك إبعاده عنها. يقول ذوالرمة، مبينا أن الناقة ترفع ذنبها، "شالت"، وإن لم تكن حاملاً، لقحت، ولم يتأكد حملها:

إذا قلت عاج أو تغنيت أبرقت  
بمثل الخوافي لاقحاً أو تلقح<sup>(3)</sup>

إلا أن المعنى الحقيقي هو في قول المثقب:

<sup>(1)</sup> ديوانه، ج 3/ 1475-1476: لم تعسر: تشول بذنبها. وانظر: 766/762/2؛ 1041-1040، 1320. وديوان الطرماس؛ تحقيق عزة حسن - ط 2 - دمشق: دار الشروق العربي، 1414هـ/ 1994م، ص 100، 212.  
<sup>(2)</sup> ديوانه، ص 359. شطنان: حبلان.  
<sup>(3)</sup> ديوانه، 2/ 1225.

تسد بمضرحي اللون جثل خواصة فرج مقالات دهين

والدهين: الناقة البكية القليلة اللبن، التي يمرى ضرعها، فلا يدر قطرة<sup>(1)</sup>. وهذا هو المعنى المتضمن في قوله:

فطورا به خلف الزميل

وواضح أن الناقة تفرش ذيلها، لمنع الفحل، حتى يغطي فرجها، بحيث اختار له تشبيهه بجناحي النسر، وهو الاسم المعروف له، كما قال المثقب، وكما قال كثير:

كالمضرحي غدا فأصبح واقعا من قدس فوق معاقل الأوعال<sup>(2)</sup>

أما قوله:

"على حشف كالشن ذاو مجدد":

فيدل على أن الناقة انقطع لبنها، فضرورعها جافة، ذاوية، وتنسجم الصورة في إطار بقية الصور من حيث التركيز على الجفاف، وانعدام الحياة، فلم يتبادر إلى ذهن طرفة إلا ذلك المنظر الفاقد لكل أمل في الحياة، وهنا يكتنف الصورة أجزاء ثلاثة هي: الحشف: التمر الذي جف تماما، والشن: القرية الخلق، التي لم يصبها الماء منذ مدة طويلة، وانقطاع الحليب كلية: مجدد. لقد فقدت عناصر الحياة. قال زهير:

وتلوي بريان العسيب تمره على فرج محروم الشراب مجدد<sup>(3)</sup>

(1) أبو الفضل، جمال الدين بن مكرم بن منظور. اللسان - بيروت: دار صادر، (د.ت) "دهن".

(2) ديوان كثير عزة؛ تحقيق إحسان عباس، ج 2. - بيروت: دار الثقافة، 1391هـ/1942م، ص 288.

(3) ديوانه، ص 226.

صورة تكشف بجلاء عن المعنى في "مجدد" عند الشاعرين، إلا أنهما يختلفان في الهدف، فبينما عناصر الصورة عند طرفة كلها: "حشف كلاشن ذاو"، تأتي عند زهير للتدليل على انقطاع اللبن، فقط، إلى جانب عنصر الحياة في "ريان العسيب". بينما ذكر طرفة "العسيب" دون أن يشعرنا بعنصر الحياة، كما فعل زهير، حين قدم الصفة على الموصوف: "ريان العسيب".

"لها فخذان أكمل النحص فيهما":

"كأنهما بابا منيف ممرد": تقوم الناقه بتمثيل كل أجواء التناسق والتناظر في الأجزاء، وهي دائماً تركز على الثبات والارتفاع؛ فالفخذان مرتفعان جداً، ثابتان، لا يثنيان، إنهما قائمان أبداً، كما يقوم بابا القصر المشيد بقوة، وليس هو باباً واحداً، بل بابين. والمفترض فيهما أن ينقلا حركة قذفهما للخلف، لو كانت الصورة تريد أن تبعث الحياة. وهي صورة تقترب جداً من صورة ذلك الثابت، وتلتقي مع تصور هيكلية جسم الناقه، بحيث انقلب القصر إلى قبر، ذي بناء يؤدي إلى بيت: حجرة مربعة (قبر).

"وطي محال كالحنى خلوفه": واضح أن الوصف هنا يظهر البئر جافة من الماء: عنصر الحياة، فهي "طي محال": أي بئر، عميقة، مطوية، تقادم بها العهد، حتى عادت غير مستوية، كأن أطرافها- في انحنائها- أطراف قسي. أما باطن العنق، فهي كالحجارة المرصوفة المنضودة، ودائماً توصف حجارة القبر بأنها منضدة، وهذه الصورة توضح المراد بقوله السابق: "بابا منيف ممرد"، فالبئر أصبحت هي جوف القبر:

لها مرفقان أفتلان كأنما أمرا بسلمي دالح متشدد

ربما يتبادر إلى الذهن أن طرفة يشير إلى الماء في قوله: "بسلمي دالح"، ولكن إذا دققنا النظر في هذه الصورة، نجد أن الماء لا يتسرب من الدلوين، مما يدل على قلة الماء وشحه. وبالتالي ينعكس شح الماء هذا على صورة المرفقين، فهما مرفقا ناقة قد تيبست أعضادهما، وسنرى أن تشبيه غرور عينيها في تجويف يكاد ينعدم من أثر الحياة: الماء.

وتؤازر هذه الصورة الجافة صورة جافة أخرى جاءت عقبها، حين يقول:

كقنطرة الرومي أقسم ربها لتكتفن حتى تشاد بقرمد

فالقنطرة: وهي بناء ضخّم هنا أيضاً، خالية من الماء، لا يمر الماء تحتها، ولا بد من إضافة مادة جيرية تمنع تسرب الماء، وهذا تأكيد على المعنى السابق في كون الناقة غير صغيرة، ثم نقل للصورة، لتوازي صور القصر المنيف (البيت/ القبر)، والبئر المطوية، فقط اهتم بالبناء، ولم يوجد الحياة فيه: الماء. وهو تأكيد نجده في قوله:

صهايبة العثنون موجدة القرا بعيدة وخد الرجل مواراة اليد

ف "العثنون": شعيرات تظهر تحت الحنك الأسفل، حمراء؛ لأن لون هذه الناقة أحمر. إنها ترغب في النجاة من الموت، ولكنها تحمل في أحشائها الموت نفسه، فهي "موجدة القرا": صلبة، لم تلن. وإزاء المشكلة التي خلقها قوله: "تربعت القفين في الشول"، فإننا هنا أمام تأكيد - على أقل تقدير - على أن الناقة ذات صفات ذكورية، يقول الجاحظ:

"وليس ت تكون اللحي إلا للجمل، فإنه يوصف بالعثنون" <sup>(1)</sup>

مع أن هذه الصفة شائعة بينهم للناقة، يقول امرؤ القيس بن جبلة السكوني:

صهايبة العثنون مخطوفة الحشا تخيل للأشباح غربا فيحفل <sup>(2)</sup>

ويقول الراعي، في إشارة إلى الجمال:

<sup>(1)</sup> أبو عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ. الحيوان؛ تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج2. - القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1363هـ/

1924م، ص 239.

<sup>(2)</sup> يحيى الجبوري. قصائد جاهلية نادرة. - ط1. - بيروت: مؤسسة الرسالة، 1402هـ/ 1982م، ص 141.

بركبانها صهب العثانين قرح

فلما دعا داعي الصباح تفاضلت

وذلك؛ لأنه يقول قبله:

على كل عجاج...<sup>(1)</sup>

وحين نصل إلى قوله:

لها عضداها في سقيف مسند

أمرت يداها فتل شزر وأجنحت

نجد تضارباً في القول: ففي البيت السابق قال: "بعيدة وخد الرجل مواراة اليد"، دليل على سرعتها، بيد أن ذهنه يقوده دائماً إلى الجانب السلبي؛ فالناقة في هذا البيت التالي لا تشكل ناقة حقيقية، وإنما تشكل صورة قبر، فـ "سقيف مسند": هو القبر الذي ذكر شيئاً من أشكاله في قوله: "وطي محال.."، وقوله: "أطر قسي..": إنها عديمة الحركة. متصلة، فتلك الصورتان صورة أخرى لـ "سقيف مسند": وهو صفائح حجارة أسندت بعضها إلى بعض. وقوله: "أمرت يداها فتل شزر وأجنحت": دليل آخر على تصلب يديها، فهي كالحبال المشدودة.

إن صور طرفة تفر دائماً من الحياة إلى الموت، إنها صور خالية من الحياة، وهو دائماً يحافظ على توازن الصورة: الناقة رمز القوة والنشاط، تنعكس عليها دائماً رموز الموت والفناء، وكل ذلك انعكاس لذاته.

ولن نتضح كل هذه المعاني إلا بمقارنتها بصورة أخرى مماثلة في الشعر الجاهلي، تبين حقيقة كيف يعبر الشاعر عما في نفسه، فتأتي تعبيراته، وكلماته، وصوره، انعكاساً لتلك الذات، كما تكونت في نشأتها، طفولة، بداية، يقول:

وعينان كالمأويتين استكتتا

بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد

(1) شعر الراعي النميري؛ تحقيق نوري حودي القيسي وهلال ناجي. - بغداد المجمع العلمي العراقي، 1400هـ / 1980م، ص 94.

فالعينان غائرتان في جوف كهفين، والحجاجان بارزان جداً، وداخلهما العينان مستكنتان، أي هما جامدتان، فعلى الرغم من أنهما يشبهان المرأتين إلا أنهما فقدتا ضياءهما وإشعاعهما، والحجاجان نفساهما، جزء من صخرة جافة إلا من نقرة ماء، إنهما العينان نفساهما، ويلاحظ التركيز الشديد على ندرة الماء وشحه، أي: الإلحاح على الجفاف:

طحوران عوار القذى فتراهما كمحولتي مذعورة أم فرقد

جاء هذا البيت ليضيف بعداً آخر للبيت السابق، فالعينان غائرتان في جوف الكهفين، في داخلهما، أي: بينهما وبين سطح الحجاجين مسافة بعيدة، جعلت الغبار يتراكم داخلهما، وهي تدفع بهما في سيرهما؛ إن العينين غائرتان، يحف بهما الموت من كل اتجاه، وتعبير المفردات عن ذلك، ثم تأتي الصورة لتبين حقيقة الموت، إذ يشبه غور عينيها بغور عين البقرة الوحشية التي أذهلها الفرع حين فقدت ولدها الذي أكلته السباع، إنها كالصورة السابقة في قوله: خذول تراعي... وإن قوله: كمحولتي...، لا يعني مدحاً لعيني الناقة، إن ذلك الكحل في عين أم الفرقد، هو قذى في عين الناقة، فعلى الرغم من أن الناقة تدفع الأوساخ وتطردها من عينيها، وهذا دليل على عمق الحجاجين، إلا أن الغبار يدخل فيهما ويتجمع، فالتركيز دائماً على الخوف والوحدة، والتحول إلى الحجارة:

مؤللتان تعرف العتق فيهما كسامعتي شاة بحومل مفرد  
وأروغ نباض أحد ململم كمرداة صخر في صفيح مصمد

وفي إضافة إلى ما مر يقول:

وتشرب بالقعب الصغير وإن تقد بمشفرها يوماً إلى الليل تنقد<sup>(1)</sup>

(1) ديوان طرفة، ص 149.

إن وصف تلك الناقة بتلك الصفات، ليس هدفاً في ذاته، وإنما الهدف، هو الصورة التشبيهية: "كسامعتي شاة بحومل مفرد"، فهذه الصورة، تكشف للصورة التفصيلية المكررة في وصف الثور الوحشي المفرد تحت الأرطاة، والأمطار تنهمر عليه، وهو ينظر للغيوب، ويعاني القلق والفزع والتوجس، وهذه المعاني إضافة للمعنى السابق في قوله: "كمكحولتي مذعورة أم فرقد..."، إنه ترقب الموت أو مواجهته.

أما قوله: "وأروع نباض..."، فليس المقصود معناه الظاهري، وإنما المقصود الإيحاء النفسي، فهو: "كمرداة صخر في صفيح مصمد..."، إن القلب النابض بالحياة، كائن في جوف قبر تطبق عليه الصفائح المصمودة أو المنضودة، كما مر بنا في قوله: "وأجرنة لزت بدأي منضد"، ويأتي قوله: "وتشرب القعب الصغير.."، في إطار إلحاح طرفه الشديد على ندرة الماء، فالناقة لا تشرب ماء كثيراً، لأن الماء أصلاً نادر، إنه مثل قوله: "قلت مورد"، والناقة ستمضي نحو نهايتها المرعبة: الموت، الممثل في الليل، على أن هنا ملاحظتين لا بد منهما هما:

الأولى: أن البقرة الوحشية التي فقدت ولدها، كانت وحيدة، بقيت تواجه مصيرها وحدها، ومصيرها في مثل هذه الحالة، ووفقاً لمنطوق القصيدة، محتوم بالموت.

الثانية: أننا لم نبرح الصورة الأولى، فهنا أيضاً بقرة وحشية، تواجه مصيرها وحدها، وهو كمصير سابقتها، ولنتأمل بعد ذلك في مثل هذه الصورة التي قال عنها مكارم: رمز الحضارة الجديدة<sup>(1)</sup>:

وخذ كقرطاس الشامي ومشفر كسبت اليماني قده لم يجر

استخدم طرفه- حقاً- وسائل حضارية في التشبيه، ولكنها وسائل لا تهدف إلى معانيها الواضحة، فخذ الناقة كقرطاس الشامي، ليس في صفائه وجلائه، وإنما في قدمه وعتقه، والتشبيه بالكتابة وأدواتها شائع في الشعر الجاهلي، والمقصود منه هو الأثر البالي القديم، وهذا مما يتوافق مع صورة الناقة المسنة، كما رأينا، حتى إن شعر خديها قد تساقط، فهما أملسان، بينما برز الشعر في لحبيها.

(1) رمزية الناقة، ص 186، وانظر: ص 185.

وكذلك قوله:

"كسبت اليماني... أي: أن مشافرها قد تهدلت من الطول، وتنامي الشعر عليها، إنها ناقة مسنة حقاً في جميع حالاتها، لقد تساقط شعر خديها بعد ما أصابهما التعضن والجفاف والذبول، أما مشافرها، فالشعر نابت عليها، كما هو ثابت في النعال، لكبر سنهما.

ولقد رأى الشورى، فيما ذكر أنه قاله:

جماليه وجئاء تردى كأنها سفنجة تبري لأزعر أريد<sup>(1)</sup>

"شبه طرفة ناقتة بنعامة تتجه نحو الظليم، ثم يشير إلى تمنع هذه الناقة، وكأنه بذلك لا يريد أن تنجب أجيالاً جديدة"<sup>(2)</sup>.

وهذا غير صحيح إطلاقاً، فلا الناقة في قوله: "تنقي/ بذى خصل..." تعني رغبتها في الفحل، ولا قوله... "سفنجة تبري..." يعني ذلك أيضاً.

إن الفحل وحده هو الذي ينشط للناقة، بينما الناقة تصده غريزياً، وإن وجه الشبه بين الناقة والنعامة وذكرها، هو السرعة فقط، فهذه الناقة، "جمالية" تشبه الجمل ضخامة وغلظة، إنها ناقة مسنة، وإنها ناقة حامل، تأخر حملها - وليس كما ذكر هو في مقارنة بينهما وبين ناقة زهير: عقيم لا تنجب نسلاً<sup>(3)</sup>، والعجيب أن يزعم في تناقض رهيب أن الناقة التي رأيناها رمزاً للأمومة، والخصوبة والحفاضة على الجنس... تمتنع عن الإخصاب..."<sup>(4)</sup>؛ لأن ناقة طرفة في واقع الأمر لاقح، وربما أوهم بهذا مثل قول المخبل:

<sup>(1)</sup> ديوان طرفة، ص 148.

<sup>(2)</sup> الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري، ص 147.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 150.

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه، ص 147.



وتسد حاذيها بذي حصل عقلت فناعم نبتة العقم<sup>(1)</sup>

أو كقول الأعشى:

تلوي بعذق خصاب كلمها خطرت عن فرج معقومة لم تتبع ربعا<sup>(2)</sup>

أو كقول كعب بن زهير:

تمر مثل عسيب النخل ذا حصل في غارز لم تخونه الأحاليل<sup>(3)</sup>

أي: أنها لم تنتج، فيضر ذلك بقوتها.

وحيث إنه لا فحل، لا في بيت المخبل، ولا بيت كعب، ولا بيت الأعشى، فإن إدخال مفهوم الخصب هنا، ليس له محل، وهذا مثل قول بشر بن أبي خازم:

تطيف به طورا وطورا تلطه على فرج محروم الشراب مصرم<sup>(4)</sup>

والمعني في بيت بشر أن طيبي هذه الناقة متقرحان، فإحليلها فاسد.

وصورة الذيل، وهو يتحرك خلف عجز الناقة، صورة أجملها علقمة الفحل في قوله:

كأنه بحاذيها إذا ما تشذرت عثاكيل عذق من سميحة مرطب

تذب له طورا وطورا تمره كذب البشير بالرداء المهذب<sup>(5)</sup>

(1) أبو محمد، القاسم بن محمد بن بشار الأنباري. شرح المفضليات؛ تحقيق كارلوس يعقوب لایل - بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، 1920م، ص 220.

(2) ديوان الأعشى، ص 105.

(3) ديوان كعب بن زهير - القاهرة: مط دار الكتب، 1369هـ/ 1950م، ص 13.

(4) ديوان بشر بن أبي خازم؛ تحقيق عزة حسن - دمشق: مديرية إحياء التراث، 1379هـ/ 1960م، ص 196.

(5) ديوانه، ص 86-87.

ويؤكد استشفاف الدلالة السابقة من قول طرفة، ما ذهب إليه من أن شيوع التقليد والتطابق التعبيري، لا يعني النسخ والتكرار، فهي قد وضحت لنا بعض جوانب شخصية طرفة.

أما قوله:

وأتلع نَهاض إذا صعدت به كسكان بوصى بدجلة مصعد

فهو لا يخرج عن إطار ذلك الوصف، إنه لا ينقل صورة الحياة، بل ينسجم مع بقية الصورة المتسمة بالصلابة والجمود: **كسكان/ مصعد**، إن هذه الصورة لا تختلف في واقعها عن قوله:

كأن علوب النسع في دأياتها موارد من خلقاء في ظهر قرد

فهنا لا أثر للماء في جسم الناقة، إن ما نراه، ما هو إلا "علوب": فقد شبه آثار النسوع في صدرها بآثار الطرق في الصخرة الملساء، وهذا يدل على أن الصخرة جافة بعيدة العهد بالماء، حتى تبين خطوطها بيضاء، إنها كالطريق اللاحب في أول الصورة؛ وهكذا، فإن صدر الناقة المشبه بالسكان لا يصيبه الماء؛ إنه مرتفع عن الماء، ولم يؤثر فيه، مما يدل على أن طرفة اختزن صورة الجفاف منفصلة تماماً عن الماء المفترض أن السكان موجود فيه.

بل إن قوله:

نجا الخفيد

هو تركيز على عنصر الذكورة، وفقدان الأنوثة، والإخصاب في ذكر النعام.

الناقة أم الحوار:

وبرك هجود قد أثارت مخافتي نواديه أمشي بعضب مجرد

فمرت كهة ذات خيف جلاله	عقيلة شيخ كالويل يلندد
يقول وقد تر الوظيف وساقها	ألست ترى أن قد أتيت بمؤيد
وقال ألا ماذا ترون بشارب	شديد عليكم بغيه متعمد
فقال ذروه إنما نفعمها له	وإلا تكفوا قاصي البرك يزدد
فطل الإماماء يمتلن حوارها	ويسعى علينا بالسديف المسرهد

يقضي طرفه هنا على أهم وسيلة للحياة عند الجاهلي، وهي الناقة الأم، وهذه الناقة ليست ناقة عادية، إنما هي من خيرة النياق وأفضلها، إنه يمارس هذا العمل وهو مخمور (شارب)، وصل رفضه للحياة إلى درجة البغي والعمد، وفي نيته المزيد من القتل. وعندما يأتي البيت الأخير، يستخرج من بطن الناقة ولدها، فيشوونه ويأكلونه. إننا هنا أمام صورتين للموت: الأولى صورة الناقة الأم، عقيلة الشيخ كالويل يلندد، وقد قضى طرفه عليها، أما في الثانية، فقضى على الحوار، وحيث إنه جعل الإماماء يتركن الناقة إلى ولدها، فالدلالة هي أن طرفه قتل نفسه المتمثلة في الحوار.

والآن، نأتي إلى خاتمة وصف الناقة، التي قال في أولها: "وإني لأمضي ألهم عند احتضاره"، أي: ألهم، الاحتضار، وهنا يقول:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي	ألا ليتني أفديك منها وأفتدي
وجاشت إليه النفس خوفاً وخاله	مصاباً ولو أمسى على غير مرصد

إلى أين يمضي يا ترى؟ إنه يمضي محمولاً على هذه الناقة التابوت إلى مثواه الأخير، ونلاحظ استخدام التعبير بالفداء، الذي طالما ارتبط بالتضحية وتقديم القرابين، إن صاحبه يدرك أنه ميت لا محالة؛ إنه يتمنى بقاءه، فيفديه بنفسه، وقد جاء البيت الثاني، لينقل لنا حالة الاحتضار الحقيقية بالتعبير بـ "جاشت إليه النفس"، الموت هو الذي يترصده، وصاحبه يدرك أنه لا خطر أمامه، بينما يحس طرفه الموت في داخله، إنه يصارع سكرات الموت، أو لحظات الاحتضار المرتقبة، إنه المساء، الليل، كما قال سابقاً في وصف ناقتة: "إلى الليل تنقد..."

قبر طرفة:

تري جثوتين من تراب عليهما  
كقبر غوي في البطالة مفسد  
صفائح صم من صفيح منضد

إننا هنا أمام طرفة ميتاً، حيث لخص لنا كل ما مر سابقاً، فهنا قبره، عالياً مرتفعاً، "صفائح صم/ منضد": أي: الحجارة المرتفعة المضمومة، والصفيح المسند **بعضة إلى بعض**.

ويقول:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي  
فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ثم يقول:

فذرني أروي هامتي في حياتها  
مخافة شرب في الحياة مصرد  
كريم يروي نفسه في حياته  
ستعلم إن متنا غدا أينما الصدي

إلى أن يقول في قرط بن معبد:

وأياسني من كل خير طلبته  
كأنا وضعناه على رمس ملحد

إنه اليأس من الحياة، إنه يقدم على الانتحار: يستحضر هنا صورة الموت، يشرب كأس الموت، ففي الغد سيكون بالتأكيد في عداد الموتى، وإنه هو نفسه الخير، وإنه هو من يضع نفسه بنفسه أخيراً في اللحد:

فإن مت فانعيني بما أنا أهله  
وشقي علي الجيب يا بنة معبد

مع ملاحظة التجويف في "شقي".

أما الجثوة الأخرى، فهي قبر ابن عمه، كما يفيض عن ذلك العقل الباطن لديه. وهكذا قوله:

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى بعيداً غداً ما أقرب اليوم من غد

وتتبادر إلى الذهن هنا الصورة الأولى في مطلع القصيدة: "برقة تهمد": المكان المرتفع.

وحين نحاول تجميع الصورة المتناثرة نصل إلى أن الناقة التي قضى عليها، والتي تلك صفتها: "كهة ذات خيف..." هي ذات الناقة التي رحل عليها، إنها الناقة الحبلى التي مزق أحشاءها ليخرج ولدها، وهي تلك التي ذكرها في قول سابق: "عقيلة مال الفاحش المتشدد"، والتي يصطفئها الموت، وهي نفسها: (الخدول)، وهي نفسها: أم الفرقد. أما ذلك الولد المخدول، وذلك الفرقد، وذلك الحوار، فهو طرفة، وإن شئنا أكثر، فإن الناقة التي رحل عليها، هي قبره الذي سيدفن فيه، وحوارها هو طرفة ولا أحد غيره، إنه هو الذي كان ذات يوم يعيش في جوف أمه، ربيع (ماضيه)، أما الآن فلا ربيع، وإن القصيدة لتشيع بمفردات كلها تؤدي المعنى نفسه منذ أن قال: "النواصف"، "ويشق"، وقسم إلى قوله: "شقي علي الجيب"، ثم في استعماله لمفردات الجفاف في كل حالاتها التي رأيناها، وبروز صورة الموت في شكل الأحجار والصفائح، حتى تكررت مفردات، النضد، والموت، ورأينا الحجارة كثيراً في صورته، إن الناقة/ القبر: خرج منها طرفة حياً، ليعود إليها ميتاً.

ولقد دفعته العزلة إلى اللجوء إلى إدمان شرب الخمر، حتى أثرت على قواه العقلية والنفسية:

إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد

وتنسجم هذه الصورة في كل مفرداتها مع الصورة المقررة في كل القصيدة:

فما كان له ملجأ إلا التخلص من الحياة، وما مفاخره إلا مفاخر ماضيه، وجاء الليل، فغطاها،

وانسدل الستار على آخر لحظاته في الحياة، في الغد.

ولاشك أن الشعور بالموت كان يستبطن نفسية طرفة، ففي أجواء اللذة ينبثق الألم، إنها الصورة التي تتراءى أمام عينيه ساعة الاحتضار في قوله:

تجاوب أظآر على ربع ردي

هو الحوار - الربع - وهو الميت: "ردي"

### الحوار الجنين

لقد انتحر طرفة، لقد قتل نفسه، سواء كان هذا القتل، بحمله رسالة تنفيذ الموت فيه، كما يرى، أو بالقضاء على نفسه بغياب العقل، ولقد قدم طرفة نفسه قرباناً، كما أخرج الحوار من بطن أمه، وإن ممارسة شق بطن الأنثى، طقس معروف في الجاهلية، وإن طرفة عندما يقدم على قتل نفسه، سواء في صورة الناقة، أو في صورة الحوار، إنما يمارس بهذا الفعل عملاً وثنيّاً:

### طقس تقديم القرابين الأجنة إلى الآلهة

تكشف صورة طرفة السابقة عن ممارسة دينية غائرة في تفكير الإنسان العربي الوثني في الجاهلية، وقد استغلها طرفة استغلالاً فنياً رائعاً، فقدمها كما هي عليه. وفيه هذه الممارسة يقول الآخر:

أعداء كوم الذرى ترغو أجنحتها  
عند المجازر بين الحي والحجر<sup>(1)</sup>

فأي حجر هذا، إن لم يكن الحجر الغبغب، الذي يتقدم الصنم المعبود، وعليه تقف الأنصاب؟  
وإنهم ينحرون الإبل وهي حوامل، فيخرج الجنين حياً يرغو، وهذا معنى نجده في قوله عمرو بن الأهتم صريحاً:

(1) محمود شكوى الألويسي. بلوغ الأرب، ج 3. - بغداد: مطبعة دار السلام، 1314هـ، ص 57.

فجر إلينا ضرعها وسنامها  
وأزهر يجرى للقيام عتيق  
بقير جلا بالسيف عنه غشاءه  
أخ بإخاء الصالحين رفيق<sup>(1)</sup>

ألم يقل المتملس في طرفة:

كطريقة بن العبد كان هديهم  
ضربوا صميم قذالة بمهند<sup>(2)</sup>

فلا رغبة في الجنس، ولا بحث عن الله، ولا ماء ولا خصب، ولا حضارة أو حياة كما طرح  
الدارسون أولاً.

وناظرتين تطحران قذاهما  
كأثما مكحولتان بإثم<sup>(3)</sup>

القذي في عيني ناقة طرفة غبار، أما القذى في عيني بقرة زهير (ناقته) فإثم.

وتؤكد هذا الموقف قصيدة أخرى لزهير مثيلة لتلك في المعنى والمبنى والتصوير، يقول مشبهاً ناقته  
بالحمار وأثانه:

دعها وسل الهم عنك بجسرة  
تنجو نجاء الأحدي الم فرد  
كمصلصل يعدو على بيدانة  
.....<sup>(4)</sup>

(1) الأنباري. ديوان المفضليات، ص 252-253، والدليل على أن هذا التصرف من طرفة كان تصرفاً طقسياً أنهم كانوا يأنفون أن يأكلوا  
الأحرة، أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال؛ تحقيق عبد السلام هارون. - ط 2. - القاهرة: دار المعارف،  
1969م، ص 233.

(2) أبو عثمان الأشنانداني. معاني الشعر؛ تحقيق صلاح الدين المنجد. - بيروت: الكتاب الجديد، 1964هـ، ص 98. وفي الإسلام، حيث  
لا تحريم TAPOO، ولا طقس في هذا، يقول ابن مقبل في عدد كبير من النياق:

ونلصق بالكوم الجلال وقد رغت  
أجنتها ولم تنضج لـه حملاً

نلصق: نعريقها للضيافة، لم تنضج لها حملاً؛ لم تجاوز بها وقت الولادة، الجلال: غزيرة اللبن. ديوانه، ص 205.

(3) شرح شعره، ص 161-163.

(4) المصدر نفسه، ص 164.

وبواصل تصويره، فيشبهها بالبقرة الوحشية، فيقول:

تنجو كذلك أو نجاء فريدة	ظلت تتبع مرتعاً بالفرقد
بيناً تراعيه بكل خميلة	يجري عليها الطل ظاهرها ندي
غفلت فخالفها السباع فلم تجد	إلا الإهاب تركنه بالمرقد
حتى إذا ما انجاب عنها ليلها	وتلددت بالرميل أي تلدد
ورأيتهما نكباء تحسب أنها	طليت بقار أو كحيل معقد
وتيممت عرض الفلاة كأنها	غراء من قطع السحاب الأفتد <sup>(1)</sup>

هذه هي ناقتة الأولى نفسها، بمفردها، ولكنها دائماً ناجية، حتى عندما تشبه البقرة التي أكل ولدها، لا تقنط أو تثبط عزيمتها، بل تستمر نحو الحياة.

وليس أدق في نقل هذا المفهوم من تشبيه هذه الناقة (البقرة) بقطع السحاب المطابق لها شكلاً ومضموناً، كلاهما رمز حياة، وكذلك أيضاً ناقة الخطيئة، ذات التطابق مع أبيات طرفة وزهير<sup>(2)</sup>.

حقاً، هناك خطوط عامة مشتركة بين طرفة وزهير والخطيئة، ولكن صورتي زهير هنا، محابتان فيهما الرهبة والرغبة، الخوف والأمل، وهكذا ناقة الخطيئة، وإن لم تصل إلى تفاؤل لبيد وطموحه.

أما صورة طرفة، فتؤدي إلى نتيجة واحدة هي: اللا أمل، واللا رغبة في البقاء والاستمرار.

لقد كان طرفة يجلد ناقتة في بداية الرحلة وفي خاتمته، لقد كان يجلد نفسه باستمرار، كان يريد أن تسقط ناقتة جنينها في الطريق - وهي الصورة الأكثر شيوعاً في الشعر الجاهلي حتى العصر الأموي - ولقد كان يريد أن يسقط هو فيموت، وها قد مات/ قتل.

<sup>(1)</sup> المصدر نفسه، ص 274-275.

<sup>(2)</sup> ديوان الخطيئة؛ تحقيق نعمان أمين طه. - ط 1. - القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده، ص 1378هـ/ 1958م، ص 152.



يقول ذو الرمة:

يطرحن حيرانا بكل مفازة سقاباً وحولاً لم يكمل تمامها<sup>(1)</sup>

## المصادر والمراجع

- ابن الأبرص، عبيد. ديوان ابن الأبرص؛ تحقيق حسين نصار. - القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1975م.
- ابن أبي خازم، بشر. ديوان بشر بن أبي خازم؛ تحقيق عزة حسن. - دمشق: مديرية إحياء التراث، 1379هـ / 1960م.
- ابن أبي سلمى، زهير. شعر زهير بن أبي سلمى؛ تحقيق فخر الدين قباوة. - ط 1. - بيروت: دار الآفاق، 1402هـ / 1982م.
- الأشنانداني، أبو عثمان. معاني الشعر؛ تحقيق صلاح الدين المنجد. - بيروت: الكتاب الجديد، 1964م.
- الأعشى، ميمون بن قيس. ديوان الأعشى؛ تحقيق محمد محمد حسين. - القاهرة: مطبعة النموذجية، 1950م.
- الألوسي، محمود شكري. بلوغ الأرب. - بغداد: مطبعة دار السلام، 1314هـ.

(1) ديوانه، ج2، ص 1008، سقاباً: ذكوراً. حولاً: إنثاءً.

- الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار. شرح القصائد السبع الطوال؛ تحقيق عبد السلام هارون. - ط 2. - القاهرة: دار المعارف، 1969م. شرح المفضليات؛ تحقيق كارلوس يعقوب لایل. - بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، 1920م.
- ابن تولب، النمر. شعر النمر بن تولب؛ صنعة نوري حمودي القيسي. - بغداد: مطبعة المعارف، 1388هـ / 1968م.
- الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر. الحيوان؛ تحقيق عبد السلام محمد هارون. - مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1363هـ / 1944م.
- الجبوري، يحيى، قصائد جاهلية نادرة. - ط 1. - بيروت: مؤسسة الرسالة، 1402هـ / 1982م.
- ابن جنيد، سعد بن عبد الله. عالية نجد. - القاهرة: مطبعة نخضة مصر، 1398هـ / 1977م.
- الخطيئة، جرول بن أوس. ديوان الخطيئة؛ تحقيق نعمان أمين طه. - القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1378هـ / 1958م.
- ابن حكيم، الطرماح. ديوان الطرماح؛ تحقيق عزة حسن. - دمشق: دار الشروق العربي، 1414هـ / 1994م.

- الخالديان، أبو بكر، محمد وأبو عثمان، سعيد. الأشباه والنظائر؛ تحقيق السيد محمد يوسف -. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1965م.
- ابن الدمينه، عبد الله. ديوان ابن الدمينه؛ تحقيق أحمد راتب النفاخ -. القاهرة: مطبعة المدني، 1379هـ.
- أبو ديب، الرؤى المقنعة -. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- ابن ربيعة، ليبد. شرح ديوان ليبد بن ربيعة؛ تحقيق إحسان عباس -. الكويت: مطبعة الحكومة، 1962م.
- ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي. ديوان ذي الرمة؛ تحقيق عبد القدوس أبو صالح -. بيروت: مؤسسة الإيمان، 1402هـ / 1982م.
- رومية، وهب. الرحلة في القصيدة الجاهلية -. ط 1 -. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1400هـ / 1979م.
- ابن زهير، كعب. ديوان كعب بن زهير -. القاهرة: مطبعة دار الكتب، 1369هـ / 1950م.
- أبو سليم، أنور. قراءة في معلقة طرفة بن العبد، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، 1412هـ / 1992م.

- الشورى، مصطفى عبد الشافي. الشعر الجاهلي تفسير أسطوري. ط 1. - القاهرة: دار المعارف، 1986م.
- الضبي، المفضل. المفضليات؛ تحقيق أحمد شاکر وعبد السلام هارون. - القاهرة: دار المعارف، 1383هـ / 1964م.
- ابن العبد، طرفة. ديوان طرفة بن العبد؛ تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. - دمشق: مجمع اللغة العربية، 1395هـ / 1975م.
- العبدی، المثقب. ديوان المثقب العبدی؛ تحقيق كامل الصيرفي. - القاهرة: معهد المخطوطات العربية، 1395هـ / 1975م.
- ابن عبد الرحمن، كثير عزة. ديوان كثير عزة؛ تحقيق إحسان عباس. - بيروت: دار الثقافة، 1391هـ / 1971م.
- العماري، فضل بن عمار. الرواية الصحيحة المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم، مجلة فصول، م 10، ع 3-4 (يناير، 1992م).
- الفرزدق، همام بن غالب. ديوان الفرزدق؛ تحقيق إسماعيل الصاوي. - القاهرة: مطبعة الصاوي، 1354هـ / 1936م.

- الفحل، علقمة. ديوان علقمة الفحل؛ تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب. - حلب: مطبعة الأصيل، 1969م.
- فيدوح، عبد القادر. القيم الفكرية في شعر طرفة بن العبد. - البحرين: مؤسسة الأيام، 1988م.
- القشيري، الصمة بن عبد الله. ديوان الصمة بن عبد الله القشيري؛ جمع عبد العزيز محمد الفيصل. - الرياض: النادي الأدبي، 1401هـ / 1981م.
- القطامي، شبيم بن عمير، ديوان القطامي؛ تحقيق إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب. - بيروت: دار الثقافة، 1960م.
- ابن مقبل، تميم بن أبي بن مقبل. ديوان ابن مقبل؛ تحقيق عزة حسن. - دمشق: مديرية إحياء التراث، 1381هـ / 1962م.
- مكارم، عدنان. رمزية الناقة في القصيدة الجاهلية. المعرفة السورية، ع222-232 (أغسطس-سبتمبر، 1980م).
- ملحس، ثريا. دفاع في طريق المعلقة. - ط1. - بيروت: الشركة العالمية للكتاب، 1988م.
- ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين بن مكرم. لسان العرب. - بيروت: دار صادر، (د.ت).

- ناصف، مصطفى. صوت الشعر القديم. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.
- قراءة ثانية لشعرنا القديم. - ط 2. - بيروت: دار الأندلس، 1401هـ / 1981م.
- النميري، الراعي. شعر الراعي النميري؛ تحقيق نوري حمودي القيسي وهلال ناجي. - بغداد: المجمع العلمي العراقي، 1400هـ / 1980م.
- اليوسف، يوسف. بحوث في المعلقات. - دمشق: مطبعة وزارة الثقافة، 1978م.